ihm gestellten Aufgaben. Ob er aber auch den Anforderungen der Kunst genügte, ist eine andere Frage. Es ist ein gemeißeltes Gemälde. Auch Bernini dachte seine Plastiken malerisch, wie uns zahlreiche Zeichnungen beweisen. Aber auf dem Gebiete der Plastik sind unüberschreitbare Grenzen gezogen, und oft genug blieben daher diese Arbeiten unvollendet.

Eine genaue exakte Definition über das Barock geben zu wollen, wäre ein genau so fruchtloses Unterfangen, wie die philosophische Definition jener Zeit. Es stellt sich bei näherem Betrachten heraus, daß es nicht ein Barock gibt, sondern daß man von einem römischen, einem neapolitanisch-sizilianischen, einem spanischen, einem deutschen und einem französischen Barock reden muß. Bei all dieser Verschiedenheit gibt es doch eine ganze Serie gemeinsamer Merkmale, die man zusammenfassend ungefähr »gärende Unruhe« nennen könnte. Man suchte immer wieder neue Probleme, versuchte Altem neue Seiten abzugewinnen, man probierte und verlor sich endlich in Kleinlichkeiten, so daß schließlich alle zugeben mußten, in eine Sackgasse geraten zu sein. Es gab nur noch ein Zurück, wollte man nicht immer wieder dieselben Gedanken bis zum Überdrusse bearbeiten. Der neue Weg bedeutete: Rückkehr zur klassischen Kunst.

Der große Wert des Barockzeitalters besteht darin, daß die Künstler danach strebten selbständig zu denken, neue Formen zu schaffen, und man kann es fast verzeihlich finden, wenn sie schließlich auf Geschmacklosigkeiten verfielen. An Originalität hat es ihnen gewiß nicht gemangelt. Die Techniken in allen Zweigen der bildenden Künste erfuhren wertvolle Neuerungen. Aber bei dieser großen Strömung ist es doch eigentümlich, daß man so wenig wirklich erstklassige Meister findet, und daß so viele unter den Künstlern über einen gewissen Durchschnitt nicht hinauskamen, während wir es mit großem Erstaunen in der Hochrenaissance beobachten können, wie die bedeutendsten Meister ihrer Zeit sich in einem scharfen Wettbewerb gegenüberstanden, der ihnen alle Ehre machte. Wahrscheinlich war im Barock die Konkurrenz, die sich nur auf wenige Zentren, im Gegensatz zur vergangenen Epoche konzentrierte zu groß, als daß ein bisher unbekannter Künstler zur Geltung kommen konnte. Diese Überkultur schuf eine Epoche der Übernervosität, und wir können tatsächlich an Hand von Dokumenten feststellen, daß ein großer Teil der damaligen Künstler, ganz besonders Bernini, stark nervenleidend war. — Und so ist es nicht verwunderlich, daß der Barockismus sich bis ins Pathalogische steigern konnte.

Durch die starke Ausdruckskunst des Barocks wird eine heitere Stimmung in die Kirche getragen. Der Gottesdienst wird zu einer Freudigkeit und die Verstorbenen, wenn auch nur in Marmor gegenwärtig, nehmen an den heiligen Handlungen teil.

DIE HIRSAUER TURMSKULPTUREN

Von ANTON MAILLY

Der mächtige Glockenturm der Benediktinerabtei St. Peter und Paul in Hirsau im Schwarzwald, erbaut unter der Leitung des berühmten Abtes Wilhelm um das Jahr 1090, besitzt an drei Seiten in etwa Zweistockwerkhöhe auf einem Gesimsvorsprung eine figurale Friesausschmückung von großer archäologischer Bedeutung.

An der Nordseite sitzt in der Mitte ein bärtiger Mann in Kutte und mit Gürtel, der seine linke Hand auf das Kniegelenk stützt. Über ihm springt ein flacher Wandpfeiler hervor. Ähnliche bärtige Männer in sitzender Stellung befinden sich an der West- und Südseite des Turmes. Die Figur der Südseite stützt auch die linke Hand aufs Knie und hält die rechte empor, während jene an der Westseite mit beiden Händen die Last des mit einer Basis versehenen Wandpfeilers, der wie auf seinem Buckel ruht, mitzutragen hilft. Es steht wohl außer Zweifel, daß die drei Steinbilder Tragsteinfiguren darstellen; Vorbilder dieses architektonischen Figuralmotives findet man genug in der Antike.

Wer einige Übung in Betrachtung alter Baudenkmäler besitzt, erkennt sofort, daß die drei Figuren mit den übrigen Friesbildern in keinem Zusammenhang stehen. Sie sind mehr figural als symbolisch aufzufassen, Architekturbilder, deren Zweck vor allem ist, die Festigkeit des Turmes bildlich zum Ausdruck zu bringen. Sie sind Abschlußbilder der vorspringenden Wandpfeiler, Motive, die in der Folge besonders in der Gotik eifrige Nachahmung als Pfeiler und Erkerträger und Konsolenfiguren der Rippengewölbe gefunden haben. Daß diese drei Bärtigen Mönche darstellen, erklärt sich schon aus der Tracht, denn Kutte mit einfachem Gürtel trugen im Mittelalter nur die Klosterbrüder.

Einiges Befremden könnte nur die Barttracht erregen, da die Benediktiner keine Bärte trugen, wenn man nicht wüßte, daß Abt Wilhelm es war, der in Deutschland die Laienbrüder (Conversi, barbati, weil sie Bärte tragen durften) eingeführt hat, die bekanntlich das Handwerk am Bau zu besorgen hatten und Klosterbrüder ohne Weihen waren, zum Unterschiede der Oblaten (Handlanger), die weltliche Kleidung trugen. Die Barbati mußten dem Meister streng gehorchen (in verba magistri), erhielten vom Abt Wilhelm ihre eigenen Statuten, aus denen zu ersehen ist, daß sie ein echtes Mönchsleben führen mußten. Albert v. Hofmann (»Historischer Reisebegleiter für Deutschland«) hat ganz richtig erkannt, daß diese drei bärtigen Gestalten als die in Hirsau zuerst nachweisbaren Laienbrüder am Bau zu erklären sind. Abt Wilhelm hat den ersten Barbati ein Denkmal gesetzt, das als Wahrzeichen der deutschen Bauhütte zu betrachten ist.

Mit dieser einleuchtenden archäologischen Erklärung war man scheinbar nicht zufrieden. Da man neben der Tragsteinfigur an der Nordseite ein Rad und daneben gar einen Anbeter entdeckte, verschmolz man diese beiden voneinander gänzlich unabhängigen Plastiken, und so wurde in einer Zeit, wo alles Entdecken nur auf die Kultur der alten Germanen eingestellt war, aus dem phlegmatischen Baumönch an der Nordseite der alte Wodan mit dem Kraftgürtel, neben dem das anbetungswürdige Sonnenrad steht. Und sobald der eine Mönch zum Heidengott bestimmt wurde, blieb nichts anderes übrig, als seine beiden Brüder als Ziu und Donar zu erklären, zumal für diese sonderbare Deutungsspekulation auch die Dreizahl maßgebend schien. Mit dieser unrichtigen Lösung wollte man den Beweis erbringen, daß am Turm der Benediktiner zu Hirsau die drei germanischen Abgötter verewigt wurden, was Universitäts-Professor Dr. Erich Jung-Marburg aneiferte, in seinem in so mancher Hinsicht merkwürdigen Werke »Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit« (München 1922, 154f.), eine eingehende vergleichende archäologische Abhandlung über Abgötter in der christlichen Kunst des Mittelalters zu leisten, die ihm gänzlich mißlungen ist.[1]) Dr. Jung hält unter anderem zwei Steinbilder, an den Turmfenstern der Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd, die nach einer skizzenhaften Abbildung (Jung, 157) zu urteilen, aus der Übergangszeit stammen dürften, als christenfeindliche Mächte, als »gebannte Dämonen«, wobei er sich für diese Deutung auf Plastiken an der Westseite und an der Pforte der Kirche beruft, die Jagdbilder darstellen. Diese Deutungskombination ist natürlich unarchäologisch. Die beiden bärtigen Männer (der eine hebt die Hände in die Höhe, der andere hält sie scheinbar gefaltet vor sich) könnten vielleicht Oranten, Rufer der Gläubigen darstellen, mit der Turm- und Glockensymbolik irgendwie im Zusammenhang stehen (man denke an die mohammedanischen Gebetrufer), aber auf alle Fälle sind sie nicht mit Götzenbildern zu identifizieren, die an Kirchen wohl angebracht und größtenteils auch als solche schon erklärt wurden. Als Götzenbild hält Dr. Jung (S. 158) auch die interessante Frauengestalt, die zwischen den Schallöchern der Kunigundenkapelle bei Burgerroth als Pfeilerfigur auffällt und in den Händen Ring und heraldische Lilie hält.[2]) Der aus gotischer Zeit stammende Taufkessel in der Prenzlauer Marienkirche wird von drei knienden Gestalten getragen, die angeblich (Jung, 165) älter als das Becken sein sollen. Auch hier hat wahrscheinlich die Dreizahl, die bei Tragfiguren von Kunstgegenständen und besonders von Taufbecken (Dom zu Hildesheim, Angermünde usw,)[3]) nichts Außergewöhnliches ist, genügt, um diese Gestalten als Heidengötter zu erklären. Die am Turm der Kirche zu Winhöring angebrachte hockende langbärtige Gestalt (Abb. b. Jung, 165) dürfte auch zu jenen originellen Tragsteinfiguren gehören, die wohl nur eine dekorative Absicht bezwecken.[4]) Man geht schließlich doch zu weit, überall eine beabsichtigte Symbolik zu wittern, die noch dazu immer nur den Kampf mit der germanischen Götter- und Dämonenwelt bezwecken soll.

Außer den drei Architekturskulpturen, den drei Barbati, die in der Mitte der Seitenflächen hervortreten, hat der Fries am Turm zu Hirsau vor allem auf allen drei Seiten je

[1]) Diese Deutung findet man auch im Werke »Hessische Holzbauten« von B. Hanftmann (Marburg 1907), auf das sich Dr. Jung beruft. Prof. Hanftmann hat aber öffentlich bekannt gegeben, daß seine Deutung unrichtig ist und dabei erklärt, daß er leider wie so viele andere Forscher von Guido List, dessen phantastische, unwissenschaftliche Bücher als Laienmachwerk erkannt wurden, irregeführt wurde.

[2]) Diese äußerst interessante romanische Skulptur verdient gelegentlich eine eingehende Würdigung.

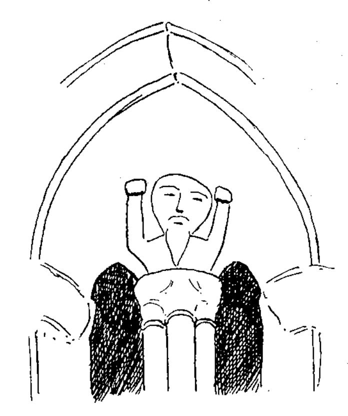
[3]) Auch dazu besitzt man genug Vorbilder in der Antike. Vgl. auch Otte, Kunst-Archäologie (1883), I, 318. — [4]) Vgl. u. and. Otte, Kunst-Archäologie, I, 459.

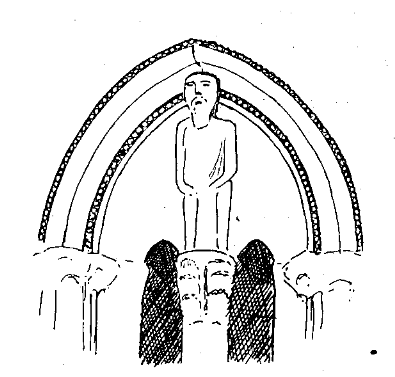


HIRSAU, SKULPTUREN AM TURM
Nach Aufnahme von Dr. Stödtner-Berlin

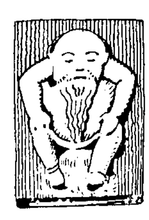
zwei Löwen, die mit ihren Köpfen an den Kanten zusammenstoßen. Diese Löwen sind als Wächter der Kirche aufzufassen. Für diese Löwensymbolik gibt es genug Parallelen, besonders an romanischen Kirchenbauten (St. Stephan in Wien, Freiberg i. S., Mainz, Regensburg, Traù in Dalmatien, Trient, wahrscheinlich auch an der Urfassade der Schottenkirche in Wien, sowie in Schöngraben usw.).[1] Ihre Vorbilder sind die bekannten Löwenreihen vor den antiken Tempeln. Zwischen diesen Kantenlöwen sieht man an der Westseite zwei Tiere mit langen Hörnern (Geweihen), die hinter den Löwen rechts und links scheinbar laufen, während an der Südseite dieselben Tiere nach rechts laufen. An der Nordseite steht links vom Baumönch ein Tier mit geringeltem einfachem Horn, und rechts das bereits erwähnte Rad mit dem Oranten.

Die Tierbilder gehören zu den sogen. Jagdszenen. Sie sind auch hier, mit Ausnahme des Tieres an der Nordseite, in eiliger Flucht dargestellt, nur fehlen die Verfolger, falls nicht zwischen ihnen und dem Rade ein symbolischer Zusammenhang beabsichtigt war. Welcher Gattung diese Tiere angehören, ist schwer zu erkennen. Fastenau erklärt in seiner »Romanischen Steinplastik in Schwaben« (S. 5) das Tier an der Nordseite als einen Bock, ebenso die beiden Tiere an der Südseite, während er die Tiere an der Westseite,



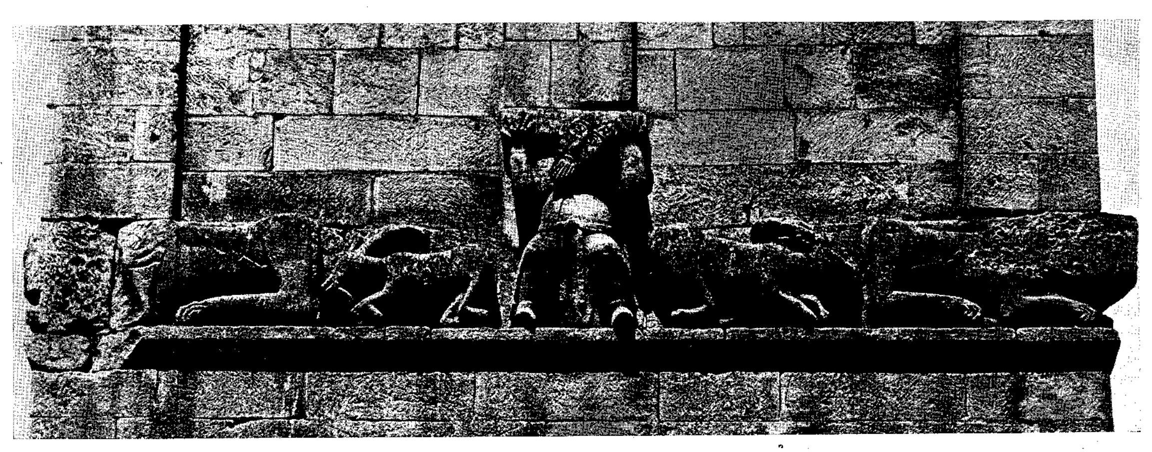


FIGUREN AN DEN KLANGARKADEN DER JOHANNISKIRCHE IN SCHWÄBISCH-GMÜND. — *(Aus E. Jung, Germ. Götter u. Helden, Abb. 49, 50)*



HOCKENDES MÄNNCHEN AM TURM ZU WINHÖRING. — *(Nach Jung, Abb. 55)*

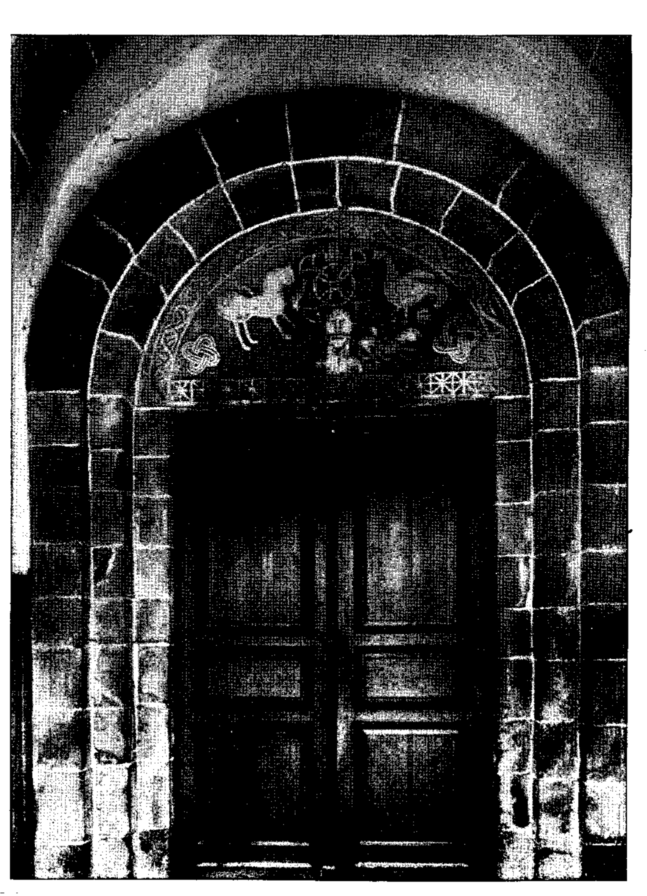
[1]) Vgl. Dr. G. Heider, Über Thier-Symbolik. (Wien 1849), 36 f. Die Deutung bei Dr. Jung ist natürlich unrichtig.



HIRSAU, SKULPTUREN AM TURM
Nach Aufnahme von Dr. Stödtner-Berlin

die aber zweifellos derselben Gattung angehören, wie jene an der Südseite, für Antilopen hält und sich für ihre Deutung auf den Physiologus beruft, der die Antilope als die der Sinnenlust trotz ihrer Kenntnis der beiden Testamente unterliegende Seele charakterisiert. Das Tier an der Nordseite dürfte wohl ein Bock sein, der eine vielseitige Symbolik besitzt. Besteht zwischen ihm und dem Rade eine Relation, so könnte man ihn für einen reuigen Sünder halten, während die Antilopen als die verirrten Seelen aufzufassen wären.

Archäologisch besonders interessant ist die Skulptur des vierspeichigen Rades mit dem Oranten.[1]) Das Rad ist hier ein redendes Symbol, das uralte Sinnbild der Beweglichkeit, und wurde bei den meisten Völkern der Antike kultisch als Sonnenbild betrachtet. Wie so manches andere aus dem Leben und den Lehren der alten Welt vielfach in das Christentum herübergegriffen hat, und besonders im 12. und 13. Jahrhdt. der Wissenschaft der Kirche Gedanken des Heidentums angepaßt wurden, so benützte die christliche Kunst auch das Rad für ihre symbolischen Ausdeutungen in den heiligen Schriften. Es steht auch fest, daß das vierspeichige Rad als Sinnbild der rotierenden ewigen Kraft, der göttlichen Allmacht (vgl. die Cherubimsräder), der Symbolik des gleichschenkligen Kreuzes im Kreise entspricht. Dieses übrigens

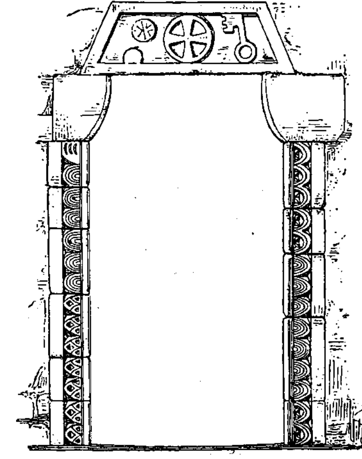


PFORZHEIM, PORTAL DER ALTSTÄDTER KIRCHE

[1]) Ob es sich in Hirsau tatsächlich um eine Raddarstellung oder nur um ein stilisiertes Sonnenradsymbol handelt, kann ich nicht beurteilen. Bei Hanftmann (Hessische Holzbauten, 163) hat die Figur kein Achsenloch, während sie bei Jung, 155, ein solches aufweist und überhaupt der Form eines Rades entspricht. Eine genaue Abzeichnung dieses Sonnenrades wäre daher sehr wünschenswert.

uralte bei den meisten Völkern der Antike bekannt gewesene Sinnbild (woher es wirklich stammt, ist noch nicht ergründet worden) findet man schon auf altchristlichen Grabsteinen und besonders häufig in der frühchristlichen Kirche als Portal- und Kapitälschmuck.[1]) Auf einem frühchristlichen Grabstein in Worms (Abb. b. Jung, 236) sieht man in der Mitte das Kreuz, umgeben von vier Sonnenrädern, die als stilgemäße, echt christliche Verzierungen aufzufassen sind, was Lindenschmitt in seinem »Handbuch der deutschen Altertumskunde« (S. 202) auch ganz richtig erklärt hat.

Die sinnbildliche Deutung des Sonnenrades ist vielseitig. Die naturphilosophische (gnostische) Interpretation geht dahin, daß das griechische Kreuz die beiden lebensbedingenden Pole in der Natur bedeutet, die sich in Ewigkeit (Kreis) drehen, um das All zu erhalten. Die Analogie dazu ist eben das vierspeichige Rad, das dies plastisch zum Ausdruck bringt. In der christlichen Erklärung dieses pantheistischen Gottheitssymbols bedeutet der Kreis die Welt, das Kreuz Gott und das ganze Zeichen die Allherrschaft Gottes in der Welt. »Gott ist Sonne und Schild« (Psalm 84, 12). Das Sonnenrad ist gleichsam das feststehende Symbol Gottes, dessen dogmatische Erläuterung die folgende ist: Das Kreuz ist das Zeichen Christi; der Kreis oder die Weltkugel ist Gott Vater, das Kreuz im Kreis stellt die vollkommene Verbindung durch den heiligen Geist dar und kommt daher allen drei Personen der Gottheit zu.[2]) Analog ist das Symbol der Weltkugel mit dem griechischen Kreuze zu deuten, das auf Christusbildern oft zu sehen, und im profanen Leben ein Herrschaftsattribut ist.



PORTAL IN AVOLSHEIM
Nach Dehio, Gesch. der Kunst I, Nr. 289

Schon in den Katakomben, sowie in der frühchristlichen Kirche wurde das Bild Christi (meist Mosaiken) mit dem Kreuznimbus versehen.[3]) Die meisten Christusdarstellungen aus der romanischen Periode haben ebenfalls den Kreuznimbus, der für das Heilandbild als Gottheitssymbol bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben ist.

Der Türsturz der romanischen Kirche Dompeter bei Avolsheim in Unterelsaß (Abb. b. Jung, 246) hat in der Mitte ein Kreuz im Kreis im altchristlichen Stile.[4]) Links davon liegt auf der Basis der einfachen flachen Bandumrahmung des Sturzes ein Kreis (Kugel?) und über diesem schwebt ein gleich großer ornamentierter Kreis in strahlenartiger Ausschmükkung; rechts vom Mittelbild ist ein Schlüssel. Was die beiden linken runden Figuren darstellen sollen, läßt sich schwer deuten. Vielleicht sind sie Sonne und Stern, oder soll der Kreis (Kugel) als die Welt, die sichtbare Natur, die obere Figur als ein Stern, als Repräsentant des Himmels gedacht sein? Da in der Mitte das christliche Heils- und Glaubenszeichen steht, ist diese Deutung möglich, zumal der Schlüssel auf Petrus hinweisen dürfte. Man könnte dazu an die Stelle vom Evangel. Matthäi (16, 17) denken: »Ich will dir des Himmelreichs Schlüssel geben. Alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst werden«. Es ist unbegreiflich, wie man auf die Idee kommen kann, einen Schlüssel mit dem Hammer Donars (Jung, 247) zu vergleichen, und zwar nur deshalb, weil Petrus gewisse mythologische Parallelen mit Donar aufweist. Da wäre es begründeter gewesen, wenn man für die Schlüsselsymbolik die Griechen und Römer berücksichtigt hätte, bei denen der Schlüssel ein beliebtes Gottheitsattribut war. Welche große sinnbildliche Bedeutung übrigens der Schlüssel im alten Rom besaß, beweist der Brauch, der Neuvermählten beim Eintritt in das Haus ihres Mannes die Schlüssel zu übergeben, um damit anzudeuten, daß sie nun im Hause zu walten habe. Diese schöne sinnige Symbolik ist eben auch in der Rede Christi enthalten, und sogar sehr treffend durch einen Schlüssel an der Pforte des Gotteshauses Dompeter angedeutet. Mit der germanischen Mythologie hat hier der Schlüssel absolut nichts zu tun. Und

[1]) Vgl. Marucchi-Segmüller, Handbuch der christl. Archäologie, (Einsiedeln 1912), 221; Dr. W. Gerber, Altchristl. Kultbauten Istriens und Dalmatiens, (Dresden 1912), 71. — [2]) Vgl. Menzel, Symbolik, I, 513. [3]) Vgl. Marucchi-Segmüller, 336 f. — [4]) Ob es tatsächlich ein Rad ist, läßt sich aus der Abbildung nicht erkennen, was schließlich symbolisch dieselbe Lösung ergibt.

dann ganz abgesehen davon, sind Schlüssel und Hammer grundverschiedene Begriffe und demzufolge ebenso gesonderte feststehende Symbole, die man in der Bildersprache nicht nach Willkür vertauschen kann.

Äußerst interessant ist das Flachrelief im Bogenfeld der Pforte der Altstädter Kirche in Pforzheim das byzantinische Schmuckformen aufweist. Trotzdem es begreiflicherweise schwer fällt, eine richtige Lösung dieses kuriosen Bilderrätsels zustande zu bringen, kann man immerhin behaupten, daß es am wahrscheinlichsten den Triumph des Christentums über das Heidentum verherrlicht. In diesem Sinne sei auch der Versuch einer Deutung gewagt. Die geometrische Figur in der Mitte des Bogenfeldes ist als ein Kreuz mit einem Kreis zu erkennen, aus dem drei flammenartige Ausstrahlungen hinaufstreben: das christliche Heilszeichen mit dem Hinweis auf das Dreieinigkeitsdogma. Links wird ein Löwe, das böse Prinzip, von einem symbolischen Vogel (Taube oder Huhn) verscheucht. Rechts vom Heilszeichen wird ein Kreuz, das Glaubenssymbol, von einem Hahne (Wächter des Glaubens) bewacht. Neben dem Fuße des Hahnes ist scheinbar wieder ein Heilszeichen oder die Erdkugel, die Welt. Das bizarr gestaltete Brustbild in der Mitte dürfte einen Heiden (oder Abgott) darstellen, neben dem der gekettete Löwe, der besiegte Teufel, gefangen erscheint. Es ist zu bezweifeln, daß die beiden in den Winkeln auffallenden Knotenfiguren als Zauberknoten (Jung, 245) zu deuten sind. Wie bereits bemerkt, hat das Bogenfeld ausgesprochen altchristlich-byzantinische Kunstform, und diese Knotenfigur gehört zu den bekanntesten Zieraten dieser Stilrichtung, die besonders im Adriagebiet, wo sich Römer, Griechen und Orientalen gegenseitig beeinflußt haben, üppig geblüht hat. Mosaikreste und Architekturfragmente (z. B. in Parenzo, Basilika S. Maria Formoso in Pola, Basilika B. V. delle Grazie in Grado, Ravenna usw.) lassen leicht erkennen, daß dieses Motiv wohl in den meisten Fällen als figuraler Schmuck aufzufassen ist.[1]) Ebenso ist es verfehlt, die Triquestrar, drei ineinander verschlungene Kreise, immer auf die Unitas und Trinitas, oder den fünf- oder sechszackigen Stern im Kreis (vgl. Abb. b. Jung, 223, 227) auf andere mystische Zeichen der Zahlensymbolik zu beziehen, da alle diese Figuren in der altchristlich-byzantinischen Kunst ebenfalls als Schmuckformen zu erkennen sind und auch in der romanischen Periode als Rand- oder Füllungsmotive sehr oft benützt wurden.[2]) In der Archäologie ist es von großer Wichtigkeit, die Ornamentik von einer beabsichtigten symbolischen Darstellung zu unterscheiden, um die Bilder richtig erklären und deuten zu können. Es gibt geometrische und andere verschiedenartige Figuren, die stilgemäß oft als Schmuckformen aufzufassen sind, selbst wenn sie einzeln symbolische Deutungen zulassen. Die Krone von Balkakra (Abb. b. Jung, 232) ist ein herrliches Beispiel stilistischer Reinheit, und ihre räderartige Randzierate dürften meines Erachtens mit dem Sonnenkult wohl nichts zu tun haben.

Neben dem Rade ist am Turm zu Hirsau eine menschliche Halbfigur mit gefalteten Händen zu sehen, die auf das Rad blickt. Sie betet die Gottheit an.

Unsere Untersuchung hat ergeben, daß die Friesbilder am Turm zu Hirsau im christlich-symbolischen Geiste zu deuten sind. Anders ist es auch nicht denkbar, wenn man die Geschichte der Baumönche kennt, die zu den eifrigsten Glaubensaposteln gehörten und in frommer, werktätiger Absicht für die christliche Heilslehre Kirchen erbaut haben, die zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern des Mittelalters gehören.

Rundschau

Ausstellungen

DIE MÄRZAUSSTELLUNG DER »GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST«

Der Charakter der Märzausstellung der »Galerie für christliche Kunst« am Wittelsbacher Platz wurde durch die Fastenzeit bestimmt. Es kommen dort zwei Kreuzwege zur Vorführung; der eine als zeichnerischer Entwurf von Wilhelm Pütz, der andere fertig in Holz geschnitzt von Karl Baur.

Die Entwürfe von Pütz verraten den Zeichner für Mosaik und Glasgemälde. Seine mit Kreide leicht illuminierten Kohlezeichnungen sind flächenhaft und auf einfachste Linie gesehen. Sie durchlaufen apostrophiert die Passion als etwas allgemein Bekanntes. Intensiver wirken die IX. und X. Station.

Der Kreuzweg Baurs, der für ein bayerisches

[1]) Vgl. Gerber, 59 usw., wo sehr anschauliche Abbildungen zu finden sind. — [2]) Besonders die Sternbilder im Kreis findet man als Füllungszieraten an vielen romanischen Kirchen Österreichs.

Frauenkloster bestimmt ist, stellt die geschlossenste Arbeit der Ausstellung und des Künstlers selbst dar. Unter den Künstlern, die in der Galerie zu Wort kommen, geht Baur vielleicht den entwicklungsgerechtesten Weg. Von der formalen Abhängigkeit von seinem Lehrer Hildebrand hat er sich schon lange gelöst. Nach einem gewissen stilistischen Schwanken, das in der Unausgeglichenheit des Suchens begründet lag, kehrte der Schüler sozusagen von der anderen Seite zum Meister zurück. Baur schafft jetzt nicht mehr imitatorisch, sondern im Geiste Hildebrands, der die Kunst wieder als Formfrage erkannt hat, aus deren positiven Erfüllung alle anderen Fragen wie die des Inhalts, der Objektivität und der geistigen Weite von selbst erledigt werden.

Die Kreuzweggruppen sind als Vollplastik unter Reliefwirkung behandelt. Die Wand, an der ein Kreuzweg laufen muß, wurde von Baur streng eingehalten. Das tektonische Gefühl des Künstlers bewährte sich hier aufs beste. Ebenso stark ist die vordere Bildfläche bewahrt. Flächen und Linien, welche die Figuren binden und trennen, besitzen visuellen Konnex. Bei der I. Station (Jesus vor Pilatus) wird das Gegensätzliche der Szene durch die Ecke der Throntreppe in formale Widerlager zerlegt. Die IV. Station (Begegnung des Sohnes mit der Mutter) und die VIII. (Tröstung der Frauen), Szenen heroischer Selbstüberwindung, sind Baur besonders geglückt. Groß wirken auch die Bilder des Zusammenbruchs. Jesus fällt zum dritten Male: ist in Form und Einfall die stärkste Leistung des Kreuzweges. Glänzend erfaßt sind die X., XII. und XIV. Station. In der Szene des Kleiderraubes stehen die ausfahrenden Diagonalen dramatisch zur beherrschenden Vertikale des Herrn. Der Kreuzestod ist ungemein konzentriert durch den sterbenden Christ in der Mitte, die schräg dagegen stoßende Fläche des Schächers links und die zum Teil stützende, zum Teil gleitende Bewegung von Johannes und Maria rechts. Die Grablegung endlich mit den wölbend umfassenden Felsen tönt wie ein unendlich schmerzliches, dumpfes Finale.

Dr. Knöller

DIE MAI-AUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

am Wittelsbacherplatz brachte eine größere Kollektion Glas- und Mosaikkunst von Wilhelm Pütz. Bemerkenswert vor allem, daß die Jury der Galerie diesem wichtigen Zweig der Sakralkunst Rechnung trug.

Pütz besitzt als Leiter der »Süddeutschen Werkstätten für Mosaik- und Glasmalerei« in Solln langjährige Handwerkerfahrung. Seine Kartons-Farbskizzen und fertigen Werke stehen ganz unter dem Gesichtswinkel der Verschwisterung von Entwurf und Ausführung.

Die moderne Glas- und Mosaikkunst hat darauf verzichtet, den in vergangenen Jahrzehnten üblichen Eindruck des gemäldeartigen vortäuschen zu wollen. Durch den Expressionismus gelangte man zur neuen Rücksicht auf die Fläche, und so ist heute wieder der zweidimensionale Wandstil eine natürliche Tatsache. Gleichzeitig setzte sich eine koloristische Neuerung durch, die man das erregte oder Tempo-Kolorit nennen könnte.

Bei den Arbeiten von Pütz kommt diese künstlerische und technische Neuorientierung fast ausschließlich in Betracht. Sie fällt stärker ins Gewicht als seine persönliche Note. Die Farbskizzen zu den Glasfenstern verraten koloristische Reizbarkeit, die besonders in den ornamentalen Entwürfen hervortritt. Bei den fertigen Fenstern erkennt man, wie die Merkmale des Herstellungsprozesses die künstlerische Tendenz unterstützen; ganz ähnlich, wie heute der Xylograph seine Technik nicht mehr verdeckt, sondern materialgerecht mitsprechen läßt.

Die neue Art der Plattenmalerei, die eine Kreuzung aus Mosaik und Glaskunst darstellt, läßt durch die Billigkeit des Verfahrens die Möglichkeit einer starken Verbreitung offen. Neben einer großen Plattenmalerei, die eine Station zu einem Kreuzweg für die Kirche zu Port Arthur in Texas zum Gegenstand hat, waren auch kleine, künstlerisch überzeugendere Stücke gehängt, deren Entwürfe auf der Märzausstellung der Galerie zu sehen waren.

Nachdrückliche Beachtung erweckt Pütz im Mosaik. Die Figuren sind farbig stark bewegt in den Grund gestickt. Die Grenzen liegen weniger im Umriss als im koloristischen Intervall. Besonders fein wirkt der bildhafte Aufbau bei Verwendung kleiner Steinchen. Schön angelegt und gerhythmet ist eine großflächige »Verkündigung«.

Eine Serie Aquarelle aus Venedig erhellen die farbig zufassende Art des Künstlers, die Ausgangspunkt und Ziel seiner Darstellung bildet.

Dr. Knöller

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Das verflossene Ausstellungs-Halbjahr 1925/26 war für die Reichshauptstadt selten ertragreich. Private wie öffentliche Galerien wetteiferten miteinander, neue Erkenntnisse zumal hinsichtlich der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zu vermitteln. Hier sei nur das Wesentlichste herausgegriffen.

An die erste Stelle sind die umfangreichen Corinth-Ausstellungen zu setzen. Zunächst eröffnete die Secession, deren Vorstand der Meister bis zu seinem Tode war, eine Schau der Handzeichnungen, die Nationalgalerie brachte das erstaunliche Malerwerk, zuletzt zeigte die Akademie der Künste das vielgestaltige graphische Schaffen des Verewigten. Im ganzen genommen werden diese sich gegenseitig ergänzenden Ausstellungen ihre Wirkung auf lange hinaus nicht verfehlen. Die Secession als natürliche Erbin deckte mit den Zeichnungen die intimste Arbeit des Künstlers auf; mehrere hundert Blätter, angefangen mit den tastenden Versuchen des Knaben, der so gar nichts vom Wunderkinde an sich hat, bis zu den letzten Dokumenten menschlichen Gestaltens, fesseln und beweisen, daß auch diesem Gewaltigen nichts leicht gefallen ist. Wie alle unsere Großen, von Dürer bis Menzel oder Thoma, hat Corinth als leibhaftiges Abbild des Fleißes ein überzeugendes moralisches Plus für sich zu buchen; auch er setzte nie das Genialische vor die Tat, wie eben diese Zeichnungen, selbst wiederum nur ein kleiner Ausschnitt aus seiner Kunst, beweisen. Einmal ist es »das demütige Einzelstudium vor der Natur«, dann aber die bewegliche Auseinandersetzung mit den gewählten Stoffen, das suchende Abwandeln der Motive und Kompositionen, ehe die Dinge zum — scheinbar — mühelosen Bilde wurden. Entsprechend seiner historischen Stellung, am Ende des 19. Jahrhunderts dem Malerischen in der deutschen Kunst von seiner Seite aus zum Siege zu verhelfen, hat Corinth auch als Zeichner einen lebendigen Stil geschaffen. Nun schloß sein Lebens-

werk mit einer in diesem Ausmaße ungewöhnlichen Überwindung des erdenschweren Ichs ab, wie es immer wieder alle diese gezeichneten Unmittelbarkeiten beweisen. Was man im Gesamtwerk innerhalb der letzten Jahre stets deutlicher verspürte, geht aus den Zeichnungen verstärkt hervor, das ist eine innere, nicht nur motivliche Einstellung auf das Religiöse, was man gerade anläßlich der letzten Secessions-Ausstellung — es sei an den großen »Ecce homo« erinnert — bemerken konnte; mehr denn zehn Jahre beschäftigte ihn dies Bildvermächtnis, wie eine hier gezeigte Ideenskizze von 1913, die dem fertigen Bilde und der in den letzten Lebensmonaten entstandenen Radierung desselben Themas das Wesentliche verblüffend genau vorwegnimmt, dartut. Ein erschütterndes Bekenntnis aus arbeitsreichem Leben war der Saal der Selbstbildnisse, wo in einem letzten Blatte alles nur Menschlich-Irdische abgestreift wird und wo wir das Wort »O Haupt voll Blut und Wunden« als Begleitschrift lesen. Die Gewalt des Werkes beherrscht alle Betrachter, auch die gegensätzlich eingestellten, wenn sie mit ihm noch einmal die Stufen der Entwicklung von wenig auffallenden Anfängen über Stationen, die, abgesehen von manchem bedenklich erscheinenden Vergreifen am Thema, das Übernormale noch kaum ahnen lassen, besteigen, um endlich mit ihm da anzulangen, wo das gesprochene Wort den Sinn des unter seiner — zuletzt zitternden Hand Gewordenen nicht mehr auszudrücken vermag.

Das Malerwerk, das zwei Hauptgeschosse der Nationalgalerie füllt, erstaunt allein schon durch seine Vielseitigkeit. Dabei handelt es sich auch hier um eine Auswahl, da einfach alles nicht gezeigt werden konnte; beinahe resignierend und doch wiederum in ehrendster Wertung hat man mit wenigen Ausnahmen eine irgendwie systematische Anordnung unterlassen und reihte Werk an Werk. Auch so schon eine Unsumme von Arbeit und Organisation. Wenn wir vom Malerischen als solchem sprechen, so haben selbst die als Maler gefeierten Franzosen, nachdem die große Generation mit Renoir ausgestorben ist, einen gleichwertigen Mann uns nicht mehr an die Seite setzen können; diese Erkenntnis reifte schon angesichts des Spätwerks eines Corinth, zumal der großen Kollektivausstellungen des Meisters während der letzten zehn Jahre, immer mehr. 1918 ehrte die Secession ihren Vorstand anläßlich seines 60. Geburtstages; dann nahm 1923 das Berliner Kronprinzenpalais 170 Werke von ihm auf, eine damals imponierende Fülle, wenn auch noch nicht die Corinth-Ausstellung, die — wie jetzt nach seinem Tode — eine vollgültige Heerschau über das Riesenwerk eines Einzelnen halten läßt. Über den Künstler und seine Entwicklung und Hauptstadien — Paris, München, Berlin — ist die Kunstwelt im Laufe der Zeit ja derartig ausgiebig unterrichtet worden, daß wir uns hier nur zu einigen prinzipiellen Fragen, die unsere Kreise schneiden, zu äußern brauchen. Um eine so exponierte Künstlerpersönlichkeit wie Corinth ganz zu erfassen, darf man nicht nur das Vitale, ja Maßlose mitunter, an ihr sehen; denn dieser Schaffende geht mit zunehmenden Jahren, gar als ihn Krankheit und Leiden zu fällen drohten, ebensosehr in die Tiefe wie in die offensichtliche Breite. Wie wenige, die zeitlebens so von Menschlichem und Allzumenschlichem durchgerüttelt worden sind, schreitet im Angesichte des Gesamtwerkes gerade er den Weg zur Läuterung durch, unentwegt arbeitend, ringend, leidend, unbesiegt. Ist er nach der geistigen Seite seiner Kunst hin in manchem schon mit Rembrandt verglichen worden, so steht bei ihm, wie etwa beim genialen Vlamen, Rubens, neben sinnfälligster Körperlichkeit und Massenwirkung auch gleich wieder das Zarteste, Sublimste, überall da, wo er mit ganzem Herzen und aus reinster menschlicher Empfindung heraus intim gestaltet. Das wird uns aber nicht dort aufgehen, wo die Dinge förmlich ins Auge springen, sondern wo wir ihn suchen müssen, wo er gesucht sein will. Auf den Bildern lieber Menschen, stiller Naturausschnitte, in der Welt der Blumen, in der sich sein Malerauge geradezu verlor und aus der es sich immer neue, farbige Belebung holte. Vor allem aber, wo nicht das materiell schwerere Ölbild, sondern das unerhört flüssige und eindringliche Aquarell, um das er sich viel, viel mehr mühen mußte, zu uns redet.

Ein besonderes Kapitel ist die zunehmende religiöse Seite in diesem Lebenswerke, angefangen von der frühen Magdeburger Pietà, die noch die gründliche Schulung von Paris und München verrät, über die Stadien glühendster Leidenschaftlichkeit in den Bildern zu Passionsmotiven, unter denen Kreuzigung und Kreuzabnahme obenan stehen, bis zu dem letzten Ecce homo, der wie ein versöhnender Ausgang das Werk mitbeschließt; dazwischen stehen aus früherer Zeit noch Altarbilder, wie die Kreuzigung der evangelischen Kirche zu Tölz, einmal ein schon das Konventionelle streifendes Beispiel dafür, daß der Künstler wohl mit seiner religiösen Malerei den kirchlichen Erfordernissen da und dort gefügt hätte, wäre es ihm möglich gemacht worden, rechtzeitig in diesen Strom einzumünden; gemalte Predigten wären vielleicht unter den Händen dieses aufrüttelnden Mannes entstanden. Gerade hierin gilt es, manches Allgemeinurteil zu revidieren und einschlägige Schöpfungen besonders zu werten. Letztes, bis zur Rücksichtslosigkeit, gab er dann in seinen Bildnissen, in denen er die Seele schwerer wiegen ließ als die Hülle; ob es nun der überaus feine Kopf des Pfarrers Moser (des bedeutenden Musikers) oder Joseph Ruederers, Ansorges oder Hilles ist, um nur wenige herauszugreifen; zwischen allen aber taucht immer wieder das runde Haupt mit den immer mehr in sich hineinblickenden Augen des Meisters selbst auf.

Noch ein Wort über die Graphikschau in der Akademie; sie zeigt weniger eine wesentliche als eine besondere Seite des Meisters. Verhältnismäßig spät ist Corinth zur Graphik gekommen; war sie dem Farbenmenschen vielfach Hilfsmittel zur Klärung der ihm oft nicht genügenden Form, so machte er späterhin selbst die Techniken seinen Zwecken untertan. Die offenkundige Begabung der nordischen Menschen für zyklisches Schaffen konnte in den Radier- und Lithographienfolgen so recht entwickelt werden, aber fast stets ist Corinth mehr gestaltender Schilderer denn Illustrator gewesen; wie sehr die aus dem Impressionismus kommenden deutschen Meister in entscheidenden Jahren über die Ziele einer Buchillustration hinausgeschossen sind, haben wir ja längst erkannt, da es sich nicht mehr um das Buchmäßige dabei handelt. Alles in allem ist bei der Corinthschen Graphik, die uns ja rein technisch mit am meisten das allmähliche Versagen der Hand zeigt, zuletzt immer die Wirkung, nicht die reine Form, das Entscheidende.

Die Galerie Matthiesen brachte eine umfassende Daumier-Ausstellung, die endlich (nach dem Ver-

suche Gurlitts) den Maler in notwendiger Ergänzung des Graphikers und Karikaturisten zeigen sollte. Weit über 160 Werke kamen aus deutschem und fremdem Besitze zusammen; darunter auch eines der seltenen religiösen Werke wie »Christus und die Jünger« (Rijksmuseum, Amsterdam); ein ernstes Bild der Aussprache mit dem Herrn. Als Ganzes genommen fügt sich das Malerwerk Daumiers teilweise zusammenfassend, teilweise aber auch vorahnend dem Gesamtverlauf von Delacroix bis van Gogh und dem Sfumato Renoirs ein, auch dann noch, wenn er, der sein Letztes doch im Schwarzweiß ausdrücken mußte, an der Schwelle der eigentlichen Farbe stehen blieb.

Ein beachtliches Verdienst erwarb sich der Salon Cassirer mit der Gesamtschau der Holzbildwerke Ernst Barlachs. Der wuchtige Schnitzer, der als Einsamer heute doch am stärksten in der Tradition verwurzelt ist, kann schon eine Art nordischer Klassiker genannt werden; seine Gestalten werden bei ihrer Konzentration selber zu Ereignissen. Auch die aus dem Inneren kommenden Wandlungen während zweier Jahrzehnte, die wir hier ablesen können, zeugen immer aufs neue von der großen Linie. In allem ist hier die Zwiesprache eines Einzelnen mit dem Sinn des Seins auf dem Weg über die Form ergreifend festgehalten.

Wie rein ist die Welt und die daraus resultierende Kunst eines Henri Rousseau, den in dieser Umfänglichkeit hier erstmals die Galerie Flechtheim zeigte. Der »Zöllner« Rousseau ist durch seine Gestaltungen heute zum europäischen Menschen geworden, er hat unsere Phantasie und die Vorstellung vom Bilde neu belebt; zu seiner Zeit kaum bekannt, danach durch den Deutschen Wilhelm Uhde entdeckt, wird Rousseau gleichsam der »Vater der neuen Sachlichkeit«. Keine Zerrbilder, kein aufdringlicher Realismus, sondern ehrlich und prätentionslos hingesetzte Dokumente der Versöhnlichkeit und schlichten Schönheit begegnen uns in diesem ehemals abseitigen Schaffen, diesem stillen Ausschnitt aus der überzüchtesten Epoche künstlerischen Bemühens.

Die Nationalgalerie brachte zwei Gedächtnisausstellungen, einmal die des »alten« Julius Hübner (1806—82), sodann im Kronprinzenpalais die des zu früh vollendeten Paul Adolf Seehaus (1891—1919). Hübner als einstiger Schüler Wilhelm Schadows, auf sachlichem Berliner Boden gebildet und unter wärmerer italienischer Sonne herangereift, gehört besonders in seinen früheren Stücken und in den intimen Bildnissen zu den mit Recht im Nachgang zur »Jahrhundertausstellung« wieder an die Oberfläche gehobenen Meistern; in seinen Kinderbildern z. B. kommt er nahe an Runge heran, über den hinaus er jedoch förmlich das Freilicht vorahnend malt. Seehaus hingegen, einer der im Stillen für die jüngste Kunst aus stärkstem Sehnen, Empfinden und doch auch wiederum aus Intellekt arbeitenden Künstler, mußte im Ansatz stecken bleiben, wie Marc oder Macke, sein Hauptanreger neben Dülberg. Im übrigen könnte man ihn auch zwischen Klee und Feininger einreihen, aber er ist den Weg von kubistischen Anregungen aus unmittelbar ins Reich der Romantik vorgestoßen. Eine ungemein innige Bildhaftigkeit, die sein lebendiges Verhältnis zum Sein und Weben um ihn wie durch einen Kristall gesehen widerspiegelt. Neben den meist kleinformatigen Bildern — aus dem Rhein, der Eifel, Magdeburg, Industriegegend — köstliche Graphik, altmeisterlich im ersten Augenblick und doch wieder ganz versonnene Gegenwart. Eine seiner letzten Arbeiten war eine »Madonna in Vorstadthäusern«, in die er seine ganze Inbrunst hineinlegte. Ein Torso ist dieses früh unterbrochene Schaffen eines auch kunsthistorisch vorgebildeten Malers (Seehaus promovierte mit einer Arbeit über die Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bonn 1918); im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1925 ist sein, trotz der Kürze der Jahre, umfängliches Werk zusammengefaßt durch P. O. Rave, Justis Mitarbeiter an der Nationalgalerie.

Dr. Oscar Gehrig

Neue Kunstwerke

EIN KREUZWEG IN PLATTENMALEREI

Die »Vereinigten süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei« in Solln haben einen Kreuzweg in Plattenmalerei verfertigt, der für eine Kirche zu Port Arthur in Texas bestellt wurde.

Die neue Technik der Plattenmalerei, eine Spezialität der »Süddeutschen Werkstätten«, hält die Mitte zwischen Glasgemälde und Mosaik. Verschiedenfarbene Gläser werden zusammengestellt und einbetoniert, die Zeichnung hernach mit Schwarzlot aufgetragen und eingebrannt. In der musivischen Technik erinnert die Plattenmalerei ans Mosaik. In der Wahl großer Stücke und der zeichnerischen Behandlung kommt sie dem Glasgemälde nahe. Während man bei kleiner Plattenmalerei die Erhaltung des Lineaments durch höhere Zahl unregelmäßiger Fliesen berücksichtigen muß, vereinfacht sich das Verfahren bei großen Tafeln, wo der Hauptteil der Gesamtfläche durch quadratische Gläser bestritten wird.

Die Plattenmalerei besitzt nicht den feinen Teppich des Mosaiks und nicht den mildstrahlenden Schimmer des Glasgemäldes. Eine große Tafel leidet an stoßenden Kontrasten und einer Starre, die durch den Mangel leiser Übergänge und unregelmäßiger Fügung bedingt ist. Die kleine Plattenmalerei hat wenigstens den Vorzug der größeren Zahl unregelmäßiger Fliesen und der dadurch erzielten, organischeren Wirkung. Wie die Hemmnisse der neuen Technik zu überwinden sind, hängt ganz von der künstlerischen (nicht: technischen) Erfindungskraft ab.

Jedenfalls bedeutet der Kreuzweg für Port Arthur einen höchst beachtenswerten Anfang großer Plattenmalerei. Die Gläser sind tief schwarz, bläulichweiß oder mit Gold- und Silberblatt belegt. Die schwarzen Platten stellen den Hintergrund, die silbernen und bläulichweißen das Material für Christus und das Kreuz, die goldenen das seiner Begleitung. Die Figuren werden durch diese Farbenwahl äußerst scharf und durchgehend kontrastiert. Das etwas monoton geführte Register, das genauer Unterscheidung dienen soll, hat seinen Grund darin, daß die Tafeln in 8 Meter Höhe Platz finden sollen. Im Halbdunkel der schmucklosen, gelbziegeligen Kirche wird die kontrastharte Brillanz der Gestalten die bildhafte Sondierung ermöglichen. Wilhelm Pütz, der die Entwürfe gezeichnet hat, verfolgte demgemäß auch eine äußerst sparsame übersichtliche Linie. Sogar auf dem Wege von Entwurf bis zur Übertragung wurden Schattierungen und Nuancierungen noch mehr als vorgesehen eingeschränkt.

Der weiteren Entwicklung des neuen Verfahrens wird man mit Interesse entgegensehen. Dr. Knöller

Personalnachrichten

PROFESSOR HUGO SCHNEIDER

Am 24. Dezember 1925 starb in Kassel, 85 Jahre alt, der Architekt Prof. Hugo Schneider. Mit ihm ist wohl die Reihe der Männer ausgestorben, für die es nur einen Stil gab, nämlich der gotische. Als Nachahmer eines historischen Stiles hat er Hervorragendes geleistet und seine Werke erfreuten sich großer Anerkennung. Obwohl Protestant, hat er die weitaus größte Zahl seiner Werke für katholische Sakralbauten geschaffen. Schneider wurde in Kassel 1841 geboren und von Ungewitter in den Geist der Gotik eingeführt. Durch seine fünfjährige Tätigkeit am Dom zu Köln unter Voigtel vervollkommnete er seine Kenntnisse in der Gotik. Dort entstand auch die große Werkzeichnung für den nördlichen Domturm. 1864 arbeitete Schneider bei Professor Schmidt in Wien. In Aachen, wo er sich als Privatarchitekt 1865 niedergelassen hatte, entstanden Restaurationspläne für Kirchen, Pläne für die innere Ausstattung des Aachener Münsters, für den Hochaltar, für Pfarraltar und Seitenaltäre daselbst, dann der Entwurf der Heiligtumskapelle mit dem westlichen Turm und Entwürfe für andere Altäre. Während des Aachener Aufenthaltes, welcher 1874 endete, ging er 1867 nach London. Dort kam er mit dem englischen Architekten Gilbert Scott zusammen und zeichnete für diesen den Kölner Dreikönigsschrein und arbeitete unter dessen Leitung an der Konkurrenzarbeit für einen Londoner Justizpalast. Im Auftrage des Aachener Stiftskapitels ging er 1868 zum Studium nach Italien, um Entwürfe für die Ausstattung des karolingischen Teiles des Münsters durch Mosaiken anfertigen zu können. In Aachen entstanden Pläne für Kirchen in den Rheinlanden, in den Diözesen Limburg und Utrecht, nebenher eine größere Anzahl Entwürfe für kirchliche Geräte und Gefäße und für die Ausstattung des Kölner Doms. Zweimal errang er den ersten Preis für einen Ziborienaltar der St.-Lukas-Gilde in Mecheln und für den Marktbrunnen in Lübeck. 1872 entstand im Auftrage des Herzogs von Meiningen ein Monumentalbrunnen für Meiningen. 1874—79 finden wir Schneider in Düsseldorf. Dort wandte er sich der Malerei zu, ohne aber sonderliche Erfolge zu erzielen. 1879 wurde er an die Akademie zu Kassel berufen. 1883 errang er zwei Preise für das Projekt des Aachener Rathausturmes und für einen Monumentalbrunnen für den Domplatz in Bremen. In Kassel wurde nach seinen Plänen 1888 der Löwenbrunnen im Renaissancestil, vielleicht Schneiders schwächstes Werk, ausgeführt, die Türme der frühgotischen Martinskirche wurden ausgebaut und 1902 die Lutherkirche gebaut. Den ersten Preis erhielt er für Modelle der Türen am Dom zu Köln, vier für das Südportal und vier für die Turmportale. 1910 trat Schneider in den Ruhestand. Bis zu seinem Lebensende ist er der Gotik treu geblieben. Er konnte sich nicht entschließen, den Fortschritt auf dem Gebiete der neueren Baukunst mitzumachen. Ein außerordentlich arbeitsvolles, mit vielem Erfolg gekröntes Leben schloß mit seinem Tode. Krämer

PRÄLAT JESTÄDT

Am 9. Mai dieses Jahres hat der Tod einen Mann aus diesem Leben abgerufen, dessen Namen weithin über die Grenzen seiner Heimatsdiözese Fulda bekannt ist. In dieser Zeitschrift interessiert uns vornehmlich nur das, was er für die christliche Kunst geleistet hat. Monsignore Dechant Dr. Jestädt wurde 1865 in Fulda geboren, studierte in Würzburg und wurde 1889 zum Priester geweiht, 1904 wurde er Pfarrer von Fritzlar und zugleich Dechant des gleichnamigen Dechanates. In Fritzlar warteten seiner große Aufgaben, die nicht nur auf seelsorgerischem, sondern auch auf künstlerischem Gebiete lagen. Der kunstgeschichtlich hochbedeutsame Dom bedurfte nämlich, um ihn vor dem Verfall zu bewahren, einer gründlichen Restauration. Zwar hatten Jestädts drei Vorgänger, die Dechanten Mehler, Kreisler und Seipel, schon nicht zu unterschätzende Vorarbeiten geleistet, aber es war ihnen in 50 Jahren nicht gelungen, den baupflichtigen Fiskus zur Bereitstellung von Geldern für die notwendige Wiederherstellung zu veranlassen. Unverdrossen mit eiserner Energie führte Jestädt die begonnenen Unterhandlungen weiter und erwirkte die Festlegung der Restaurierung am 11. November 1911. Dieselbe konnte aber erst im Oktober 1913 begonnen werden und sollte in drei Jahren vollendet sein. Leider verzögerte der Krieg diesen Termin bis zum Jahre 1921. Obwohl Jestädt schon von seinen Kaplansjahren an krank war, hat er sich durch eifrige Studien, durch Reisen und Verkehr mit Fachleuten zum Kunsthistoriker von nicht zu unterschätzendem Ruf emporgearbeitet. Sein feines Verständnis für mittelalterliche Kunst hat er bei der Wiederherstellung des Domes, die sein eigenstes Werk ist, bewiesen. Jeder Kunstkenner und -freund, der heute das herrliche Gotteshaus betritt, mußte hochbefriedigt diese Kunststätte verlassen und sich dankbar des Restaurators erinnern. Vor der Domrestauration ließ er die dem Verfalle preisgegebene Heilig-Geist-Kapelle, ein Bauwerk aus der Stilperiode der Hochrenaissance, stilgerecht wiederherstellen. In dem 1909 von ihm angekauften ehemaligen Stiftsgebäude, das in unmittelbarer Verbindung mit dem Dom steht und bis dahin den Zwecken staatlicher Behörden diente, über dem alten Kreuzgang, richtete er das Dommuseum ein. Sein feiner Kunstsinn fand und erkannte die im Dom und seiner Umgebung unbeachtet teilweise im Schutt liegenden Kunstwerke und ordnete sie nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten. Selbstverständlich war er dem wunderbaren Domschatz, einem der hervorragendsten Deutschlands, besonders während den schweren Zeiten des Krieges und in den ersten Jahren der Republik ein getreuer Wächter und Schützer. Jestädt war auch schriftstellerisch tätig, sowohl auf religiösem als auf künstlerischem Gebiete. Hervorzuheben ist seine Abhandlung in diesen Blättern über die Fritzlaer Pietà (Jahrg. XII, 1915/16, S. 210 ff.) und die sehr beachtenswerte Festschrift zum zwölfhundertjährigen Jubiläum der Stadt Fritzlar, welche neben dem Historischen viele beachtenswerte Bemerkungen über Kunst enthält. — Seine Verdienste wurden auch gebührend gewürdigt. Benedikt XV. ernannte ihn als Anerkennung seiner Domrestauration zum päpstlichen Geheimkämmerer. Die Universität Marburg verlieh ihm die Würde eines Doktors der Philosophie und die Stadt Fritzlar verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht. — Im Schatten des Domes, im Gärtchen des Kreuzganges, auf dem Friedhof der Stiftsherren, ruht der edle Priester, der hochbegabte glänzende Redner und Kunsthistoriker Wilhelm Jestädt aus, dessen Namen mit dem St.-Peters-Dom in Fritzlar untrennbar vereint ist. Krämer